Kunsthochschule Berlin Weissensee

Medientheorie und Kunstphilosophie I
Dr. Axel Roch
Wintersemester 2025/26

Kunst als Protest
Prof. Dr. Joseph Imorde
Wintersemester 2025/26

Ästhetische Konstellation als Monade

Mona Hatoum, Walter Benjamin

Shulamith Weisz Quinn
shulamith.weiszquinn@stud.kh-berlin.de
114119
Fachgebiet Malerei
13. Fachsemester

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	3
Kurze Biografie Mona Hatoums und Bezug auf die Entwicklung ihrer Arbeit	4
Walter Benjamin und die Monade	8
Palimpsest: Measures of Distance, 1988	10
Kartografie: Present Tense (1996)	12
Das Abjekte: corps étranger, 1994	14
Abschluss	16
Bildverzeichnis	17
Literaturverzeichnis	25
Erklärung	28

Im Folgenden möchte ich einzelne Arbeiten Mona Hatoums mit dem Monadenbegriff Walter Benjamins querlesen. Dabei werde ich mich vor allem auf seine Thesen zum Begriff der Geschichte beziehen.

Diese Arbeit verfolgt die These, dass Hatoums Installationen als Benjamin'sche Monaden fungieren. Dabei illustrieren sie nicht politischen Inhalt, sondern inszenieren Gefüge innerhalb derer sich Betrachtende dialektisch verhalten können. Es entstehen Konstellationen historischer und zeitgenössischer Bezüge.

Hatoums Arbeit wird generell aus unterschiedlichen Perspektiven gelesen: als Ausdruck des diasporischen Subjekts, als feministische und postkoloniale Kritik, als postminimalistische Auseinandersetzung mit Form oder als unheimliche Entfremdung des Domestischen.

Meine Lesart inkludiert diese klaren Bezüge, welche der Betrachtung durch Benjamins Monadenbegriff nicht widersprechen. Dabei bietet sich der Monadenbegriff an, um die Frage um den konstellativen Charakter ihrer Arbeit in den Horizont des historischen Materialismus zu rücken, und damit als geschichtsphilosophisch relevantes politisches Instrument zu verstehen.

Kurze Biografie Mona Hatoums und Bezug auf die Entwicklung ihrer Arbeit

Mona Hatoum wurde 1952 im Lebanon geboren nachdem ihre Eltern aus Haifa, Palästina geflüchtet waren. Sie hat in London an der Byam Shaw School of Art und der Slade School of Fine Art (University College, London) studiert, nachdem ein geplanter Kurzurlaub bei Ausbruch des Libanesischen Bürgerkriegs 1975 zum Exil wurde. Sie lebt in London und Berlin.

Hauptaugenmerk ihrer Arbeit ist der körperliche Bezug, der sich über interne Konflikte, architektonische Bezüge und materielle Konnotationen ausdrückt. Ihre Arbeit bewegt sich in einem klaren formalen, post-minimalistischen Rahmen und bedient sich eines archetypischen Vokabular von Netz, Kartografie und Rasterung. Für mich charakteristisch für ihre Arbeit ist ein intelligent sinnlicher Anspruch[1], der ästhetische Ansprüche politischen weder unterwirft noch privilegiert.

International renommiert wird sie seit Jahrzehnten zu den wichtigsten Künstler*innen unserer Zeit gezählt.[2] Zu ihren zahlreichen Auszeichnungen gehören der Roswitha Haftmann Preis (2004), der Käthe-Kollwitz-Preis (2010), der Joan Miró Preis (2011), der Ruth Baumgarte Kunstpreis (2018) und der Praemium Imperiale (2019).

Hatoums Arbeiten scheinen diejenige Qualität zu besitzen welche ich als die Fähigkeit verstehe, mit unterschiedlichen affektiven Modi der Ästhetik zu arbeiten, ohne dass diese die Verunsicherung vorwegnehmen, durch welche die Arbeit an Betrachtenden haften bleibt und die sie dazu bewegt sich tiefer auf sie einzulassen. Sie sind von einer eigentümlichen Unheimlichkeit gekennzeichnet, einer instabilen, transgressiven Qualität.

Ihre Arbeit operiert nicht didaktisch. Sie moralisiert nicht, sondern erlaubt es Betrachtenden, statt Konsumentin oder Rezipientin einer ideologischen Einheit, Gegenübergestellte in einem dialektischen Prozess zu sein. Hierbei interessiert mich an erster Stelle eine nicht-präskriptive Haltung. Wenn der interpretative Rahmen der ästhetisch moderierten Erfahrung sehr klar gesteckt ist bleiben mir als Betrachtender auch nur begrenzt Möglichkeiten, zu reagieren: entweder in Zustimmung, Ablehnung oder verwirrter Abkehr. Das stutzt dramatisch die Komplexität meiner Interaktion mit einer Arbeit.

> When you present someone with a statement in an artwork, once they get it, they either agree with you or dismiss your argument and move on to the next thing—no need to look again.[3]

Hatoums Arbeiten begannen in den 80er Jahren mit klar didaktischen, politischen Inhalten. Sie erfuhr jedoch eine Enttäuschung darin, wie diese Arbeiten rezipiert und benutzt wurden. Von hier aus entwickelte sie sich zu einer Position, welche ich als dialektisch bezeichnen würde.

---

1 "The body is the axis of our perceptions, so how can art afford not to take that as a starting point? We relate to the world through our senses. You first experience an artwork physically. I like the work to operate on both sensual and intellectual levels. Meanings, connotations, and associations come after the initial physical experience as your imagination, intellect, psyche are fired off by what you've seen."
Mona Hatoum im Interview mit Michael Archer

2 vgl. Tate Modern, Leevi Haapala (Direktor Museum Zeitgenössischer Kunst Kiasma), Neuer Berliner Kunstverein, Magasin III Museum for Contemporary Art (Stockholm), usw.

3 Mona Hatoum im Interview mit Michael Archer

> In 1988 I was invited to do an installation for an exhibition called “Nationalisms: Women and the State” in Toronto. It was one of those times I felt I had been given an assignment because I was known as a political artist. At the time the Intifada was happening in the West Bank and Gaza, which was the biggest spontaneous demonstration of social protest or resistance that had ever taken place in that part of the world. The work had to have something to do with women and it had to deal with stone-throwing. That’s what the Intifada was about: kids throwing stones at the army and getting bullets back in return, hundreds of bullets. I made a work with a title which was something like A Thousand Bullets for a Stone. I found a newspaper image of a woman confronting a soldier holding a big gun, and in the background there were these kids throwing stones at the soldier. It was perfect. I projected the image quite large on two walls and had stones scattered all over the floor. Each stone was labelled and numbered, like weapons when they are seized and displayed by the police. At least there was a bit of humour in the work, but overall I felt really unconvinced by it because the Intifada was such a strong expression of dissent or protest, and had manifested itself in so many different ways. I felt almost opportunistic using that material; for me that was really the beginning of the end of working in an overtly political way.[4]

1989 ergibt sich für Hatoum aus dieser unzufriedenstellenden Erfahrung ein neuer Ansatz in *The Light at the End (1989)(Abb. 1)*. Diese Arbeit verbindet eine minimalistische Formsprache mit widersprüchlichen somatischen Inputs - der “paradoxe Aspekt, zugleich einladend und abstoßend zu sein”. Eine Position, die mit komplexer Assemblage von Bedeutungsgefügen und in eleganter Bezugnahme auf die politisierte Existenz arbeitet. Gleichwohl entzieht sich Hatoum der einfachen Kategorisierung. Im übrig bleibenden Raum wird die körperliche, ästhetisch moderierte politische Erfahrung erlaubt und nicht vorgegeben.[5]

Wie Sam Bardaouil und Till Fellrath zusammenfügen:

> ”to locate Hatoum's work within a particular geo-political construct would be to underestimate dramatically the physical impact of what happens when form becomes self-supporting in both physical and conceptual terms."[6] Or, to put it in her own words: "When my work shifted from an obviously political, rhetorical attitude into one bringing political ideas to bear through the form and the aesthetic, the work became more of an open system.”[7] [8]

---

[4] Mona Hatoum im Interview mit Michael Archer

[5] “The associations with imprisonment, torture and pain were suggested by the physical aspect of the work and the phenomenology of the materials used. It was **not so much a representation of something else but the real thing in itself**. I felt satisfied for the first time that the balance between the issues, the materials and the space was just right for me. It also had this paradoxical aspect of being both attractive and repulsive. It was obscene. (…) The expression “the light at the end of the tunnel” came to mind and I used it in the title to set up the expectation of something positive which is then disrupted when you realise that the light was actually red hot electric bars that could burn you to the bone.”
Mona Hatoum im Interview mit Michael Archer

[6] Andrew Renton, Mona Hatoum. London: White Cube Gallery, 2006, pp. 29, 33.

[7] Mona Hatoum im Interview mit Janine Antoni, S. 23.

[8] Sam Bardaouil und Till Fellrath (Kuratoren ebendieser Ausstellung) schreiben zu Turbulence, Hatoums größter Soloausstellung bisher.

In Hatoums Lebensgeschichte spielt die Frage nach nationaler Zugehörigkeit eine Rolle. Obwohl sie in Beirut geboren wurde qualifizierte sie das nicht für die Libanesische Nationalität, da der Libanon den meisten Palästinensischen Geflüchteten keine Staatsbürgerschaft erlaubte, um Integration zu entmutigen. Nach Großbritannien konnte sie nur reisen, weil ihr Vater Beamter unter dem Britischen Mandat in Palästina gewesen war und die britische Staatsbürgerschaft für seine Familie erwirkte.

Vieles ihrer Arbeit beschwört die Beziehung des eigenen Körpers zu staatlichen Grenzen herauf. Es finden aber auch andere Arten der Grenzüberschreitung statt, beispielsweise die Grenzüberschreitung gewisser Sensibilitäten, zu sehen in ihrer Arbeit *corps étranger (1994) (Abb. 2, 3)*[9], welche im Centre Pompidou gezeigt wurde. Das könnten interpersonelle Grenzen sein, aber auch die der tatsächlichen Abgrenzung des eigenen Körpers zur Außenwelt, durch Haut beispielsweise, und das sich-Befinden des Inneren im körperlich Inneren.

In vielen Werken Hatoums kommt auch eine "unheimliche" (nach Freud) oder "seltsame" (nach Fischer)[10] Wirkung zum Tragen, bei der durch die Konstellation des bspw. eigentlich intimen oder wohlbekannten (dem Domestischen) mit bspw. somatischen Konterindikationen (gleißend heißem Metall, elektrischer Strömung, menschlichem Haar) Fragen von Fremdheit, Geborgenheit, Sicherheit, Heimat, etc. aufgeworfen werden. Dieser Flirt mit dem Abjekten wird vom Minimalismus, einem formellen Ästhetischen Rahmen, gehalten:

> Le minimalisme, né du courant moderniste, est généralement associé à la simplicité (dépouillé), la pureté et la neutralité, "enshrining art as something unsullied by subjective interpretations and external associations". [11]

---

[9] Ich verstehe den Titel auch als Anspielung auf die Bedeutung des Französischen Wortes "étranger" als "Ausländer".

[10] Fischers "Seltsamkeit" (engl. the eerie) grenzt sich meines Erachtens von Freuds "Unheimlichkeit" ab indem es das Eintreten dessen das wir als the Other verstehen in das Vertraute benennt. Somit ist sie keine Entfremdung des Heimeligen sondern das Sichtbarwerden des Anderen. Hatoum scheint sich breit gefasst in diesem Gebiet zu bewegen, evtl. am gemütlichsten im Unheimlichen - und doch, bspw. bei corps étranger, denke ich etwas radikal Anderes in der Umkehr des dreidimensionalen Inneren ins zweidimensionale Äußere zu finden.

[11] Zaynab Ghaïs-Mortada (Identités cartographiées) bzgl. Marja Sakari (Boundary Crossings: The Political Postminimalism of Mona Hatoum)
"Der Minimalismus, hervorgegangen aus der modernistischen Strömung, wird allgemein mit Einfachheit (Reduktion), Reinheit und Neutralität assoziiert und "erhebt die Kunst zu etwas, das unberührt ist von subjektiven Interpretationen und äußeren Assoziationen" (Übersetzt mit Deepseek)

Hatoum interveniert in ein scheinbar prädeterminiertes globales System. Es werden fragmentarische, konstellative Beziehungsgefüge eröffnet, in denen ein Gleichgewichtsverlust erfahren wird. Sie

> "macht die Prekarität unserer zeitgenössischen globalen Situation erfahrbar. [...] Es ist eine Welt geprägt von [...] Dialogen zwischen Zeiten, Räumen und Menschen, anstatt von einem linearen kapitalistischen Monolog, der einzig in der Katastophe endet."[12]

Ein Grundelement des Konstellativen prägt Hatoums Arbeit, ob konzeptuell oder physikalisch separater Elemente - in *Remains of the Day (2016-2018) (Abb. 4, 5)* verkohlte Möbelfragmente in Hasendraht, in *all of a quiver (2022) (Abb. 6, 7)*[13] sich verschiebende Metallstählen. Auch die Schichtung des Fragmentarischen, beispielsweise in ihrer frühen Arbeit *Measures of Distance (1986) (Abb. 8)* lässt mich an Benjamin denken.

Bei Benjamin ist der konstellative Ansatz eine Hinführung zum dialektischen Bild, verdeutlicht unter Anderem im Monadenbegriff des historischen Materialismus. Dieser Ansatz integrierte die dadaistische und später surrealistische Montagetechnik; statt ein lineares, geschlossenes System zu konstruieren, arbeitete Benjamin mit Zitaten, Bruchstücken, Bildern und scheinbar disparaten Gedanken. Hierfür ist sein unbeendetes Passagen-Werk ein gutes Beispiel, bei welchem diese Methode auf das Paris des 19. Jahrhunderts angewandt wurde.

Für die Analyse konstellierter Arbeiten im politisch-historischen Kontext bietet das Denken Walter Benjamins ein passendes begriffliches Arsenal. Sein Konzept des „dialektischen Bildes" oder der „Kristallisation" beschreibt genau jenen Augenblick, in dem ein vergangenes Ereignis nicht als entkoppelte, ferne Ursache, sondern als mit der Gegenwart erkennbar konstellierten Moment mit ihr zusammenfällt.

Es ist wichtig anzumerken, dass jedes Kunstwerk notwendigerweise konstellativen Charakter besitzt. Der Monadenbegriff ist hilfreich, um dieses Konstellative im Kontext des historischen Materialismus erkenntnisleitend zu wenden.

Im Folgenden benutze ich Benjamins Monadenbegriff nicht als historisch abgeschlossene philosophische Kategorie, sondern als ein heuristisches Instrument zur Beschreibung ästhetischer Erfahrung. Er dient mir als Modell, um Arbeiten zu lesen, die sich nicht auf eine eindeutige Aussage reduzieren lassen, sondern Bedeutung in Schichtung, Widerspruch und Konstellation entfalten. Ich benutze Benjamin daher nicht, um Hatoums Werk zu erklären oder zu illustrieren, sondern als Sprache für die Erfahrung ihrer Arbeiten als Verdichtungen historischer, körperlicher und affektiver Bezüge.

---

[12] *Ces artistes ramènent de l'avant la précarité de notre situation contemporaine globale, la fragilité de notre monde et de nos systèmes marquée, d'une part, par la rigidité du système capitaliste dominant et, d'autre part, par la fluidité des mouvements et des déplacements des corps. C'est un monde en transformation, façonné par la mobilité et la transgression des frontières qu'elles nous présentent. Un monde de matière résiliente, marqué par la multiplicité, les dialogues entre temps, espaces et gens plutôt que par le monologue linéaire capitaliste qui a pour seul aboutissement le désastre. Toutes deux issues de la migration, suspendues entre différents mondes, les artistes nous proposent dans cette exposition de faire l'expérience de cette suspension, la condition du monde actuel.* - Zaynab Ghaïs-Mortada, Identités cartographiées

[13] Kesselhaus, Kindl Berlin
"Everything tilts, makes monstrous noises, the hinges of the bars crack and snap. And all of a sudden - you think the skeleton is about to collapse - everything straightens up again, standing once more as a steel grid: as rigid as power structures, laws, borders, religions, ideologies, standardisations." (Ingeborg Ruthe, Frankfurter Rundschau, 30.09.22)

> Nicht so ist es, daß das Vergangene sein Licht auf das Gegenwärtige oder das Gegenwärtige sein Licht auf das Vergangene wirft, sondern Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt. Mit andern Worten: Bild ist die Dialektik im Stillstand.[14]

Das Konzept Monade nahm sich Benjamin von Leibniz[15] und entledigte es seiner Christlichen Bezüge, um perspektivisch begrenzte Wahrnehmung eines in seiner Multiplizität nicht einfassbaren historischen Moments bildsprachlich zu konzeptualisieren. Zuerst und als methodischen Grundstein für seinen "mosaikartigen" Schreibstil beschreibt Benjamin den Begriff der Monade im erkenntniskritischen Vorwort seines Buches Ursprung des deutschen Trauerspiels (zuvor als Habilitationsarbeit geschrieben, veröffentlicht 1928), um "Ideen" als Konfigurationen zu positionieren.

> Die Idee ist Monade – das heißt in Kürze: jede Idee enthält das Bild der Welt.[16]

Nachfolgend finden wir es im Passagen-Werk (1927 - 1940) und in seinen Geschichtsphilosophischen Thesen (1940) ausformuliert.

> Wenn im Trauerspielbuch die Idee als Monade »das Bild der Welt« in sich birgt, dann enthält im Passagenwerk der Ausdruck als Urphänomen in sich das der Geschichte.[17]

Weigel paraphrasierend: Die Zentralität der Monade als modale Metapher Benjamins Denkens deutet auf eine Denk- und Schreibweise welche Parallelität und Konstellation der Kontinuität, Ähnlichkeit der Abbildung, und Detail oder Bruchstück der Gänze vorzieht.[18]

Für Benjamin lässt sich ein Wahrheitsgehalt nur in komplexer Konstellation erfassen. In diesem Sinne ist die Auseinandersetzung mit Wahrheitsgehalten den Darstellungsformen der Kunst verwandt: ein Denken in Bildern.[19]

---

[14] Benjamin, "N," Gesammelte Schriften, 5:1:576,577.

[15] vor ihm die Genealogie der Monas über Platon, Aristoteles, Plotinus, christliche Theologen (vgl. Augustin) https://doi.org/10.24894/HWPh.5281

[16] Erkenntniskritische Vorrede Ursprung deutschen Trauerspiels, vgl. S. 228 (Gesammelte Schriften I,1)

[17] Vorwort zum Passagenwerk Einleitung des Herausgebers S 30

[18] Sigrid Weigel / Walter Benjamin's Image-Based Epistemology S. 351 *The importance of the image in Benjamin's theory attests to a way of thinking and writing that favors simultaneity and constellation over continuity, similitude over representation or sign, and the detail or fractionary (Bruchstück) over the whole.*

[19] Sigrid Weigel / Walter Benjamin's Image-Based Epistemology S. 347
Benjamin sees the latter as the "virtual possibility of formulating" the truth content of a problem that in its multiplicity finds expression only in art.8 Because this cannot be transposed to a discursive language or to philosophical concepts, he developed a specific language of thinking-in-images.

Seine Epistemologie kann als Konstellation verstanden werden welche in der eng verflochtenen und klare Interpretation verneinenden Logik der Kunst eine funktionale Parallele findet.[20]

Eine Monade kristallisiert sich laut Benjamin aus der erfahrenen Beziehung zu einem historischen Moment. In der so genannten Jetzt-Zeit[21] werde ich einer Existenz, die materiell bedingt ist, bewusst. Ich werde der Kräfte, welche diese materielle Existenz formen, und derer ich ausgeliefert bin, bewusst, und erkenne meine eigene Position im Beziehungsgefüge, der den Lauf der Geschichte überspannt und meine Verwertung im Kontext des so genannten Fortschritts positioniert. Die Erkenntnis der Monade ist ein Moment der Beleuchtung[22], ein Schock, ein Abblitzen Lichts von einem konstellativen Kristall, welcher aus allen Perspektiven anders ist: eine Realität die aus keiner einzelnen Perspektive komplett erfasst werden kann. Es kommt ein Bild auf, welches der Bezug des eigenen Moments zur Vergangenheit ist. Simultan werde ich durch die Erkenntnis dieser Perspektive der *schwachen messianischen Kraft* bewusst, die meinen begrenzten Zugang zu Handlungsfähigkeit darstellt. Das ist eine revolutionäre Kraft, in den Fluss der Geschichte einzugreifen.

> Die Tradition der Unterdrückten belehrt uns darüber, daß der »Ausnahmezustand«, in dem wir leben, die Regel ist. Wir müssen zu einem Begriff der Geschichte kommen, der dem entspricht. Dann wird uns als unsere Aufgabe die Herbeiführung des wirklichen Ausnahmezustands vor Augen stehen; und dadurch wird unsere Position im Kampf gegen den Faschismus sich verbessern. Dessen Chance besteht nicht zuletzt darin, daß die Gegner ihm im Namen des ***Fortschritts*** als einer historischen Norm begegnen. — Das Staunen darüber, daß die Dinge, die wir erleben, im zwanzigsten Jahrhundert »noch« möglich sind, ist kein philosophisches. Es steht nicht am Anfang einer Erkenntnis, es sei denn der, daß die Vorstellung von Geschichte, aus der es stammt, nicht zu halten ist.[23]

---

[20] Sigrid Weigel / Walter Benjamin's Image-Based Epistemology S. 345
Benjamin's epistemology can be understood as a constellation based on the simultaneity of the nonsimultaneous (which appertains to a representation similar to images) in which the what-has-been and the now come together in an instant—as image.

[21] Die Jetzt-Zeit ist ein Gegenmoment im linearen Fortschritt der "homogenen, leeren Zeit", bei dem Linearität durch ein Aufblitzen der Vergangenheit in der Gegenwart, und vice versa, zum konstellativen, multidimensionalen Ereignis wird. (Die homogene, leere Zeit ist diejenige, die ausschließlich durch ihr Vergehen im Sinne des Fortschritts geprägt ist.)

[22] Sigrid Weigel / Walter Benjamin's Image-Based Epistemology S. 351
For Benjamin the flash of cognition is bound to the now of cognizability or the now of readability that is assigned to the role that revelation owned in religion. But in his modern site of epistemology it is not the Geist that has taken the place of epiphany (Erleuchtung) but the flashlike lighting (Beleuchtung) whereby the concept of an objective truth in effect also falls away.

[23] Walter Benjamin, Thesen zum Begriff der Geschichte, VIII.

Palimpsest: *Measures of Distance, 1988*

Sakari schreibt in “Boundary Crossings: The Political Postminimalism of Mona Hatoum”,

> “[Hatoum’s] diasporic background finds reflection in the sense of foreignness, otherness and dislocation that is often evoked by her works, which deal with issues of displacement and expose the nebulous nature of social constructs.” [24][25]

In *Measures of Distance (1988)* arbeitet Hatoum uncharakteristisch autobiografisch.[26] Hier werden Verdrängung und der gewaltige Verlust durch kriegsbedingte Trennung und Entfernung klar verbalisiert. Dieses Aussprechen findet durch eine Art Verschleierung im Dienste gewählter Offenbarung statt. Palimpsest-artig ist der Arabische Text der Briefe der Mutter, welche sie ihr aus Beirut schrieb, durch intime Bilder der Mutter unterlegt. Hatoum liest auf Englisch vor, eingestreut sind Unterhaltungen zwischen Mutter und Tochter.

Es entfaltet sich das Bild einer Liebe, getrennt durch Krieg, Grenzen und Lebensrealitäten, die trotz der Entfernung eine atemberaubende Intimität erlaubt. Mir kommt es so vor, dass diese Intimität gerade in Bezug auf die innere und äußere Entfernung Form gewinnt, besonders als die Mutter anspricht, dass sie und Mona sich vor ihrer Integration in Monas politisch-künstlerische Arbeit nicht so nahe waren.

> “Zurückkehrend zu den Fragen von Identität und Entwurzelung lässt sich in diesem Werk eine 'Disjunktion', um den Begriff von Demos aufzugreifen, zwischen dem Vertrauten und dem Fremden lesen. Es handelt sich um eine Spannung oder ein zentrales Paradox der Verlagerungserfahrung, die [diese] Künstlerin [...] durchlebt hat und die schließlich die Art und Weise prägt, wie sie ihre Identität[en] konzipier[t] – als gespannte, in der Schwebe gehaltene.”[27]

Im Sinne Benjamins Monade lässt sich hier die Schichtung von Referenzen und Medien notieren. Hatoum schafft ein komplexes Gewebe aus Bezügen: zu ihrer Familiengeschichte und den Rollenverhältnissen ihrer Familie, zu Gender, zu Weiblichkeit, zu Krieg, zu Kontaktversuchen über die Entfernung, zu Heimat und verlorener Heimat. Wenn wir die Monade als Disjunktion innerhalb unterschiedlicher Kategorien und auch in Bezug auf die Vergangenheit lesen, empfinde ich hier einen fruchtbaren Schockmoment: Das Zuhause in Haifa war groß, sie hatten alles und mussten sich keine Sorgen machen. Die Mutter sehnt sich danach, dass ihre Tochter wiederkehrt, und doch wissen wir dass Hatoum das nicht tut, selbst als der Krieg endet. So entfaltet sich die Arbeit über den Verlauf der Zeit ab seiner Fertigstellung.

---

[24] Boundary Crossings: The Political Postminimalism of Mona Haotum, Marja Sakari

[25] Identités cartographiées, Zaynab Ghaïs-Mortada

[26] Siehe https://www.moma.org/collection/works/118590

[27] *Revenant aux questions de l’identité et du déracinement, on peut lire dans cette œuvre une ‘disjonction’, pour reprendre le terme de Demos, entre ce qui est familier et ce qui est étranger. Il s’agit d’une tension, ou d’un paradoxe central à l’expérience de délocalisation vécues par chacune de ces artistes, qui en vient à informer la façon dont elles conceptualisent leurs identités —tendues, suspendues.*
Identités cartographiées, Zaynab Ghaïs-Mortada, übersetzt mit Deepseek

Mona wird zur Konkurrentin des Vaters indem sie den Körper der Mutter fotografiert, oder zum Dieb. Das ist kein einfacher Austausch, bei dem ein wohliges Gefühl von “Zuhause” aufkommt[28]. Es wird mit Heimat gefremdelt und sich nach ihr gesehnt. Das bringt die Frage auf, was Heimat überhaupt ist, wenn sie nur noch in Fragmenten zu greifen ist.

Mir scheint die Antwort suggeriert: Heimat wird für die Person im Exil wie die Kunst Hatoums: ein Eingehen auf Grenzübergänge, Kontext-spezifische Selbsterfahrung und der Orbit um den gravitativen Widerspruch im Kern: das, dessen Existenz nur an der Form seiner Abwesenheit erfahren werden kann.

Abb. 8
Mona Hatoum, Measures of Distance (1989) Momentaufnahme[29]

[28] Erneut wird Heimat “unheimlich”.

[29] https://www.tpff.ca/program-guide-2009/2020/7/3/template-bgazz-ratjp-tk6n7

Kartografie: *Present Tense (1996)*

Hatoums Vokabular von Netz, Karte und Rasterung verweist auf eine Welt, die durch Machtstrukturen vermessen und geteilt ist, und gleichwohl vom globalisierten Fluss menschlicher Körper spricht, einer sich deterritorialisierenden und reterritorialisierenden Welt.

> does exile change the notion of topos/place or does it produce another place? is exile a perennial non-place, an out-of-place, a utopian place, or does it actively participate in an ontology of place? is there an exile that unsettles the metaphysics of place?[30]

Diese Manifestation des Immateriellen, das uns auf unterschiedliche Weise wertet, lenkt und fasst: das bedarf besonderer Aufmerksamkeit. Hatoum legt uns gerne Karten zu Füßen[31]. Diese sind oft von jener Instabilität gekennzeichnet, die auch *all of a quiver (2022)*[32] prägt. Das vermeintlich Prädeterminierte, Beständige und Übergeordnete, wankt, und wird verwundbar durch eine falsche Bewegung.

Somit verbindet Hatoums kartographische Auseinandersetzung hyperstitionale Hoffnungen auf Veränderung mit einer ontologischen Unsicherheit, wankendem Grund.

In einem Gespräch mit Michael Archer beschreibt Hatoum ihre Arbeit für ihre erste Residency in Jerusalem:

Going to Jerusalem was a very significant journey for me, because I had never been there. My parents are Palestinian. They come from Haifa, but have never been able to go back since they left in 1948. [...] The ideas I had proposed beforehand seemed to be about turning the gallery into a hostile environment, but the environment outside was so hostile that people hardly needed reminding.
[...]

Abb. 9, *Present Tense (1996)*

[30] Elena Tzelepis, DiS-PLACiNG THE WORLD: NOMADiC POLiTiCS iN MONA HATOuM'S LiViNG CARTOGRAPHiES OF PASSAGES, S.170-172

[31] Siehe auch im Bildverzeichnis Abb. 11,12

[32] Abb. 6, 7

> On my first day in Jerusalem I came across a map divided into a lot of little areas circled in red, like little islands with no continuity or connection between them. It was the map showing the territorial divisions arrived at under the Oslo Agreement [...]. When I first came across it, I had no intention of using it, but a week later I decided that I would like to do something with this local soap made from pure olive oil, and the work came together.

Wie viele Hatoums Monaden wird diese mit traditionell konnotierten Materialien ihres Standorts konstelliert. Das Olivenöl, und die Seife die aus ihm hergestellt wird, werden in Nablus, nur ein wenig nördlich Jerusalems hergestellt. Hatoum fand das Material in Nablus auf einem Markt.

"The Palestinians who came to the gallery recognized the smell and the material immediately", so Hatoum. Sie versteht die Seife als eines jener traditionellen Produkte, die trotz drastischer Veränderung fortbestehen.

> I saw that particular soap as a symbol of resistance. It is one of those traditional Palestinian productions that have carried on despite drastic changes in the area. If you go to one of the factories in Nablus, the city north of Jerusalem which specializes in its production, you feel you have stepped into the last century. Every part of the process is still done by hand, from mixing the solution in a large stone vat, to pouring it on the floor, to cutting and packing it. I also used it because of its transient nature. In fact, one visitor asked, “Did you draw the map on soap because when it dissolves we won’t have any of these stupid borders?”

Abb. 10, *Present Tense (1996)*

Die Disjunktion der weltordnenden Karte wird gespiegelt im verunsicherten Raster.[33] Hier fällt ein monumentales Konstrukt so verlässlich in sich zusammen, wie es sich auch rekonstruiert.

[33] siehe auch *all of a quiver (2022) (Abb. 6,7)*

> using an endoscopic camera to film both the surface and the inside of my body pushed this idea of surveillance to an absurd extreme — I was implying that surveillance can even penetrate inside you. There's no place that remains unturned or unobserved.[34]

Ein kleiner, an beiden Seiten offener, zylindrischen Raum steht inmitten des Ausstellungsraumes im Centre Pompidou. Wenn man ihm näher kommt sieht man, dass auf dem Boden im Zentrum des Zylinders eine runde Videoarbeit gezeigt wird, welche von unterhalb des Glasbodens nach oben projiziert wird. Betrachtet man dieses Video länger, beginnt man, Körperteile zu erkennen. Es handelt sich um endoskop aufgezeichnetes Bildmaterial aus dem Inneren Mona Hatoums Körpers. In diesem Moment, spätestens, wird der eigene Körper angesprochen, und man wird in den Zustand versetzt, sich mit ihm beziehen zu müssen. Entweder, man bewegt sich (wahrscheinlich von einem intensiven Gefühl bewegt) fort, oder, man tritt näher. Tritt man näher betritt man den kontextuellen Rahmen, ihre Arbeit und die damit verbundene Verletzbarkeit des menschlichen Körpers, "mit Füßen zu treten" oder bedacht zu umschreiten.

Der Zylinder bietet einen Geschützen Innenraum, der doch von Außen zugänglich ist. Man kann das Innere des Zylinders von einer Seite begehen und auf der anderen Seite verlassen. Er spiegelt eine Konzeption des menschlichen Körpers als Zylinder mit Einlass und Auslass. In diesem Zylinder ist man etwas geschützter, während man sich mit der intensiven Transgression der Betrachtung Mona Hatoums Körper von Innen beschäftigt.

Hier entwickelt man ein Gefühl zu dem Körper, den man auf dem Boden sieht. Man sieht ihn aus Perspektiven die ihn vom wohl bekannten Körper, als generell von außen erfahrenen soziales Objekt abstrahieren. Wenn man sich anstrengt, kann man Vermutungen anstellen, was für Körperteile man da gerade sieht.

Der Zylinder bezeichnet einen geschützten wie exponierten Raum der zugleich die selektive Öffnung des menschlichen Körpers spiegelt und Themen wie Intimität, Schutz und Zuflucht aufbringt.

Und, wenn man ihn betritt überschreitet man eine Grenze. Ich kann nur von mir ausgehen wenn ich sage, dass die Videoarbeit in mir ein körperliches Gefühl der Abstoßung erzeugt, die es mir sehr unangenehm macht, sie für mehr als höchstens eine Minute zu schauen. So stelle ich mir vor, dass das Treten in den Zylinder eine Art Eingehen auf das womöglich Unangenehme ist, ein ja-sagen zur gemeinsamen Transgression der körperlichen Grenze der Künstlerin.

[34] https://the-talks.com/interview/mona-hatoum/ Emma Robertson im Interview mit Mona Hatoum

Und doch ist mein Gefühl zu diesem Bildmaterial nicht hundertprozentig in der Erkenntnis eines Körpers zu verorten. Das ist nicht das, was ich sonst als Körper behandle, wenn ich mit anderen Menschen interagiere oder ihnen nah bin. Ein Körper aus einer anderen Perspektive wird anscheinend etwas ganz anderes als das, was ich gewohnt bin, als Körper zu bezeichnen. Die Perspektive die uns diese Monade eröffnet, eröffnet uns das Abjekte:

> "We may call it a border; abjection is above all ambiguity", schreibt Kristeva (1984: 9). Neither subject nor object, neither inside nor outside the body, the abject is the terrifying and contaminating "matter out of place" that is jettisoned out of the boundaries of the symbolic order; it is quintessentially rendered "Other" and cannot be assimilated.[35]

In *Die Politik des Realen* schreibt Hyun Kang Kim über Benjamins "Politik der Entstaltung":

> Das Bild bei Benjamin oszilliert zwischen Bild und Bildlosigkeit, Ausdruck und Ausdruckslosigkeit, Repräsentation und NichtRepräsentierbarem. Es ist also Gewalt und Gewaltkritik zugleich.[36]

In Anbetracht dieses NichtRepräsentierbaren Inneren, dem, dessen Bewegung es vor der Festsetzung zum Objekt bewahrt, werde ich in diejenige Position versetzt welche über seine Assimilierbarkeit urteilt. Der hier erfahrene dialektische Prozess macht mich, die Betrachtende, zu der Position welche über das Abjekte in seiner sozialen Funktion urteilt. Trete ich in eine Gemeinschaft mit diesem Abjekten, welches auch ich in meinem Inneren trage?

> "Das Ausdruckslose wendet sich gegen den schönen Schein. Während der schöne Schein mit Vollkommenheit, Harmonie und Totalität korreliert, zerstört das Ausdruckslose den schönen Schein und macht das Unvollkommene, Fragmentarische und Morbide sichtbar. Die Ästhetik des schönen Scheins geht von der Annahme der Totalität der Wirklichkeit aus, die des Ausdruckslosen hingegen von der Annahme des Nicht-Ganzen."[37]

---

[35] Elena Tzelepis, DiS-PLACiNG THE WORLD: NOMADiC POLiTiCS iN MONA HATOuM'S LiViNG CARTOGRAPHiES OF PASSAGES p. 176

[36] Hyun Kang Kim, Die Politik des Realen; Benjamins Politik der „Entstaltung", S. 92

[37] Hyun Kang Kim, Die Politik des Realen; Benjamins Politik der „Entstaltung", S. 93

Abschluss

Alle hier besprochenen Arbeiten verweben somatische Realitäten, schichten Bezüge und vollziehen Grenzüberschreitungen. Der dialektische Prozess läuft jedoch gerade in *Abwesenheit* einer klaren Resolution ab.

Es ist das NichtRepräsentierbare, das Unvollständige, die Hinweisung zum Abjekten, welche sich weigert Kontinuität oder Kohäsion zu suggerieren, die es im Umkehrschluss schafft, auf eine politische Realität mit körperlichen Konsequenzen zu weisen.

> The point is that the past cannot be entirely recuperated from so much power arrayed against it on the other side: it can only be restated in the form of an object without a conclusion, or a final place, transformed by choice and conscious effort into something simultaneously different, ordinary, and irreducibly other and the same, taking place together: an object that offers neither rest nor respite.[38]

So schreibt Edward Said über Hatoum. Die Realität der Erfahrung des politisierten Körpers besteht darin, dass er in jener Form politisiert ist, in der Macht ihre Spuren hinterlässt. Diese Form lässt sich nicht, ohne Verluste, mit Macht versöhnen.

Hatoum veräußerlicht sich ohne endgültigen Abschluss oder festen Grund. Ihre Arbeit bietet keine Beruhigung und suggeriert keine Versöhnung mit dem Gewesenen, dem in die Gegenwart hineinragenden Vergangenen. Sie bietet weder einen abschließenden Sinn noch ein Jenseits der Widersprüche, die sie aufruft.

Somit, schlage ich vor, ist Hauptaugenmerk ihrer Monadologie die Weigerung, eine Versöhnung seiner konstellativen Elemente zu suggerieren. Sie zielt nicht auf Synthese, sondern auf das Aushalten der Konstellation.

Daraus schließt sich jedoch nicht, dass Hatoums Werk politisch folgenlos bleibt. Der Wert der Auseinandersetzung mit der politisierten Existenz bemisst sich nicht nur in empirisch messbaren Resultaten. Er liegt vielleicht stattdessen im ästhetisch moderierten dialektischen Prozess, der keinen Schlusspunkt vorgibt aber Bezüge kristallisiert und Perspektiven auf etwas eröffnet das jede einzelne Perspektive übersteigt.

[38] The Art of Displacement: Mona Hatoum's Logic of Irreconcilables (2000), Edward Said

Abb. 1
Mona Hatoum, The Light at the End (1989)
Eisen, Stahl, Messing, Glas, Aluminium, elektrische Elemente

Abb. 2
Mona Hatoum, *Corps étranger, 1998*
Production du Service Nouveaux Médias, MNAM, Centre Pompidou, Paris (France)

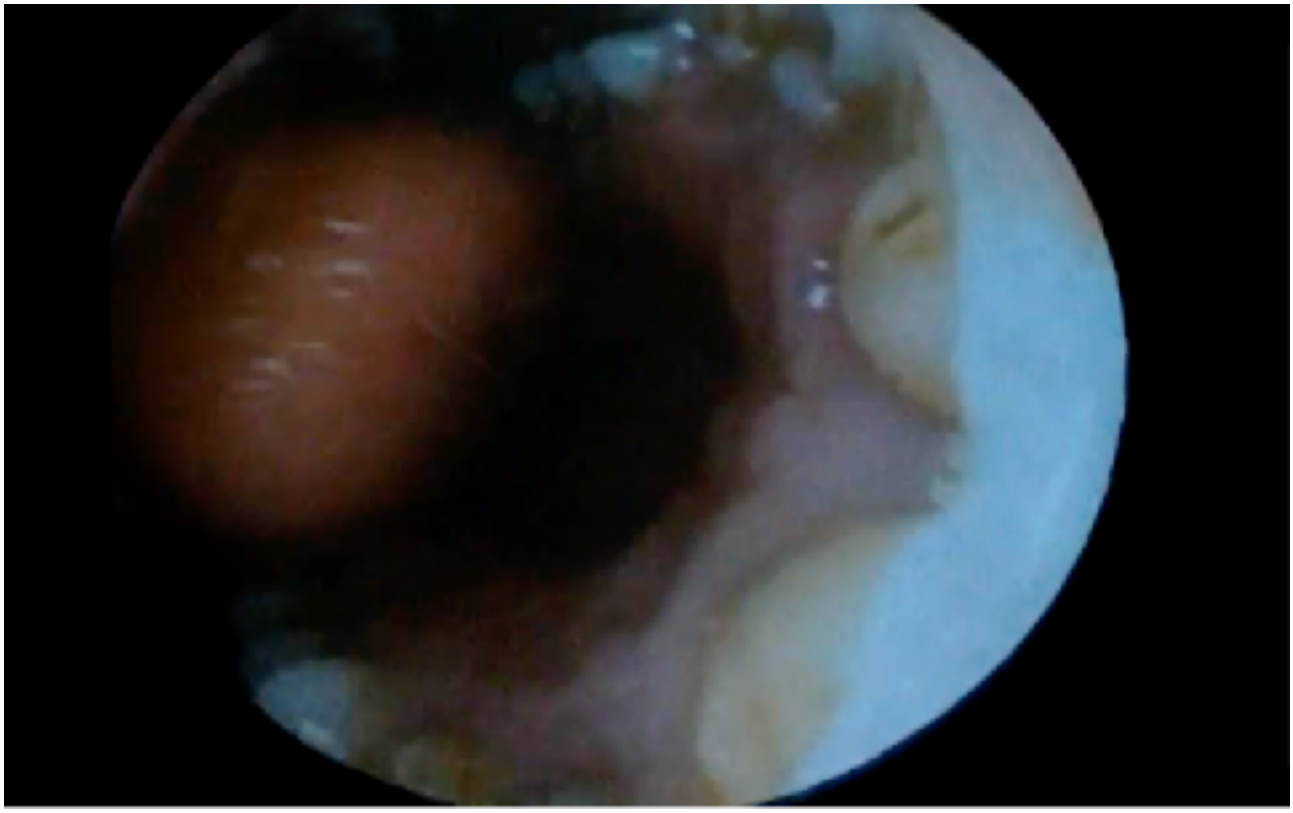

Abb. 3
Momentaufnahme Videoarbeit, *Corps étranger (1998)*

Abb. 4 (oben), 5 (unten)
Mona Hatoum, Remains of the Day, 2016-2018.
White Cube/Kitmin Lee/© Mona Hatoum

Abb. 6

Mona Hatoum, all of a quiver
KINDL – Zentrum für zeitgenössische Kunst, Kesselhaus, Berlin, 2022
Aluminium-Vierkantrohre, Stahlscharniere, Elektromotor und Kabel, 861 x 385 x 290 cm.
Foto: Jens Ziehe.

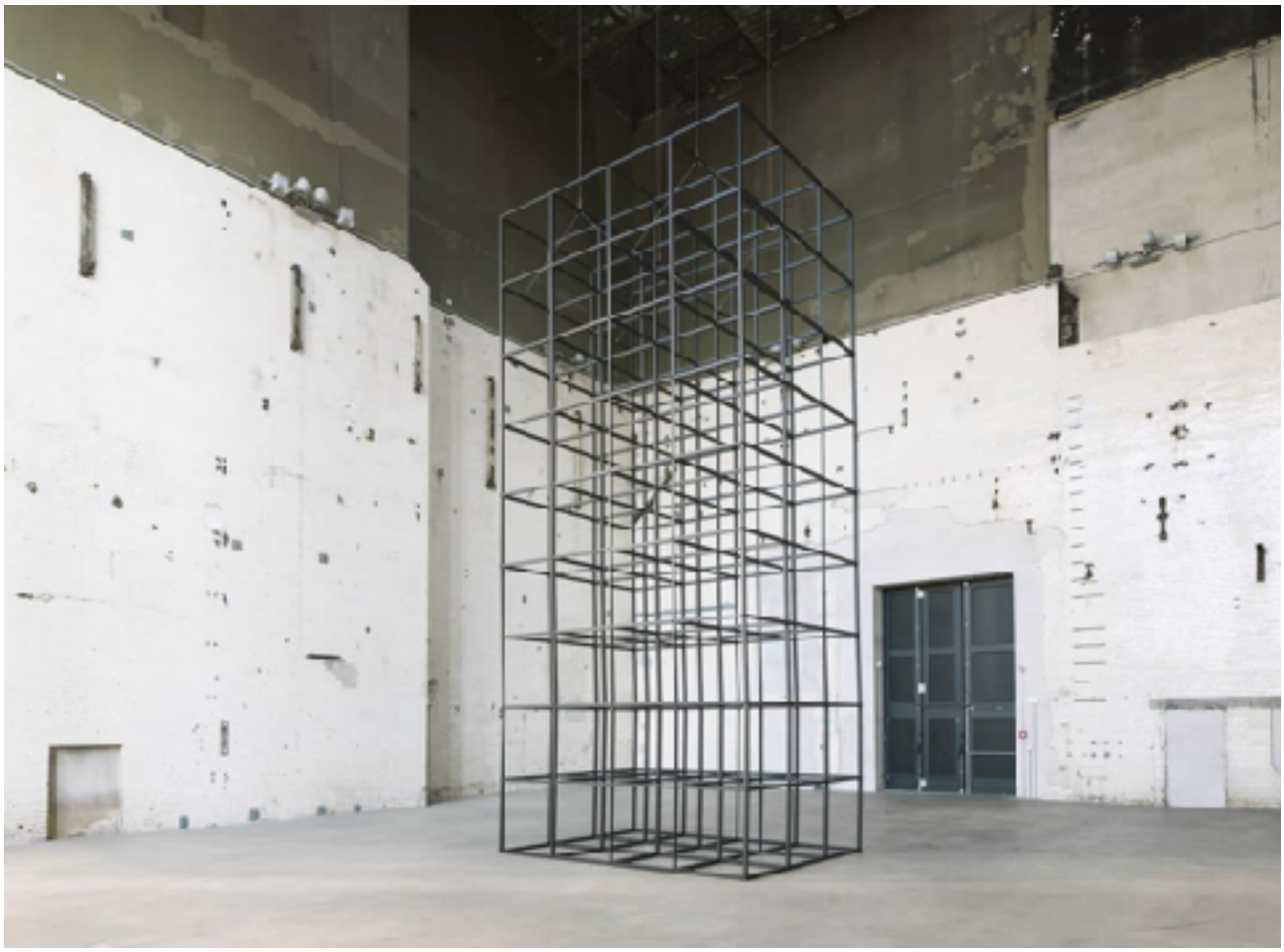

Abb. 7

Mona Hatoum, all of a quiver
KINDL – Zentrum für zeitgenössische Kunst, Kesselhaus, Berlin, 2022.
Aluminium-Vierkantrohre, Stahlscharniere, Elektromotor und Kabel, 861 x 385 x 290 cm.
Foto: Jens Ziehe.

Abb. 11
Mona Hatoum, *Over, under and in between*, AusstellungsansichtFondazione Prada, Milan, Italy (2026). Foto: Roberto Marossi.

Abb. 12
Mona Hatoum, *Map* (1999) ; Foto: Christian Mosar. Courtesy Casino

Abb. 13
Interior Landscape, Mona Hatoum. Photograph: Fakhri Al-Alami/© the artist, courtesy the Khalid Shoman Foundation, Darat al Funun[39]

[39] https://www.theguardian.com/artanddesign/2025/sep/02/mona-hatoum-encounters-giacometti-review-barbican

Abb. 14
Mona Hatoum, Under Siege (1982)
Performance innerhalb einer Konstruktion aus Holz und Plastikplanen; Tonband und flüssiger Ton
© Mona Hatoum. Photo © J. McPherson Courtesy White Cube

Zu sehen ist eine frühe, einschlägige Performance Hatoums, die ich zur Kontextualisierung ihrer späteren Arbeit hier einfüge. Obwohl sicherlich komplex und interessant, ist diese Arbeit präskriptiver als Hatoums späteren Arbeiten. Die Künstlerin ist mit Ton bedeckt in einem gläsernen Quader gefangen. Sie versucht, aufrecht zu stehen, jedoch stürzt sie wiederholt, wobei sie Spuren an den Glaswänden hinterlässt. Im Raum spielen simultan revolutionäre Lieder auf Arabisch, Französisch und Englisch, Nachrichten und Statements über die politische Lage im so genannten Nahen Osten werden verlesen. Auf einem im Raum zu findenden Pamphlet ein Text der Künstlerin:

"As a Palestinian woman this work was my first attempt at making a statement about a persistent struggle to survive in a continuous state of siege. [...] As a person from the 'Third World', living in the West, existing on the margin of European society and alienated from my own [...] this action represented an act of separation [...] stepping out of an acquired frame of reference and into a space which acted as a point of reconnection and reconciliation with my own background and the bloody history of my own people."[40]

[40] https://www.reactfeminism.org/entry.php?l=lb&id=65&wid=289&e=&v=&a=&t=

Hinweis zu den Online-Quellen:
Alle im Literaturverzeichnis angegebenen URLs wurden zuletzt am 23.02.2026 überprüft und waren zu diesem Zeitpunkt abrufbar.

Primärliteratur

Werke von Mona Hatoum (online eingesehen)

Die folgenden Kunstwerke wurden in digitaler Form über die angegebenen Online-Quellen rezipiert.

Hatoum, Mona: Corps étranger, 1994. Videoinstallation, Centre Pompidou, Paris. Online abrufbar unter:
https://fourthree.boilerroom.tv/film/mona-hatoum-corps-etranger-1994/
https://collection.centrepompidou.fr/artwork/mona-hatoum-corps-etranger-150000000007761

Hatoum, Mona: Measures of Distance, 1988. Videoinstallation. Online abrufbar unter: https://www.moma.org/collection/works/118590

Hatoum, Mona: Measures of Distance, 1988. Videoinstallation. Online abrufbar unter: https://www.tpff.ca/program-guide-2009/2020/7/3/template-bgazz-ratjp-tk6n7

Hatoum, Mona: Present Tense, 1996. Seife und Glasperlen. Online abrufbar unter: https://mathaf.org.qa/en/encyclopedia/essays/mona-hatoum-turbulence/

Hatoum, Mona: The Light at the End, 1989. Eisen, Stahl, Messing, Glas, Aluminium, elektrische Elemente.
https://www.stathatos.net/texts/writings-photography-and-art/mona-hatoum-light-end-0

Hatoum, Mona: Remains of the Day, 2016–2018. Installation. Online abrufbar unter:
https://www.whitecube.com/gallery-exhibitions/remains-of-the-day

Hatoum, Mona: all of a quiver, 2022. Aluminium-Vierkantrohre, Stahlscharniere, Elektromotor und Kabel. KINDL – Zentrum für zeitgenössische Kunst, Berlin. Online abrufbar unter:
https://www.kindl-berlin.com/hatoum
https://brooklynrail.org/2023/04/artseen/Mona-Hatoum-all-of-a-quiver/

Hatoum, Mona: Over, under and in between, Ausstellungsansicht Fondazione Prada, Mailand, 2026. Online abrufbar unter:
https://www.fondazioneprada.org/project/mona-hatoum/

Hatoum, Mona: Map, 1999. Installation. Online abrufbar unter: https://whitecube.com/artworks/map

Hatoum, Mona: Interior Landscape. Fotografie. Online abrufbar unter: https://www.theguardian.com/artanddesign/2025/sep/02/mona-hatoum-encounters-giacometti-review-barbican

Hatoum, Mona: Under Siege, 1982. Performance. Online abrufbar unter: https://www.reactfeminism.org/entry.php?l=lb&id=65&e=t

Schriften von Walter Benjamin

Benjamin, Walter: Ursprung des deutschen Trauerspiels. In: Ders.: Gesammelte Schriften, Band I,1. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974, S. 228. https://archive.org/details/GesammelteSchriftenBd.1/page/n225/mode/2up

Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk. In: Ders.: Gesammelte Schriften, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1982
Band V,1. Teilband 1, Seite 576,577
https://monoskop.org/images/3/3e/Benjamin_Walter_Gesammelte_Schriften_Band_5_Das_Passagen-Werk.pdf

Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte. In: Ders.: Gesammelte Schriften, Band I,2. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974, S. 691–704.
https://archive.org/details/GesammelteSchriftenBd.1/page/n225/mode/2up

Sekundärliteratur

Zu Mona Hatoum

Archer, Michael: Interview with Mona Hatoum. In: Ders.: Mona Hatoum. Phaidon, London 1997, online abrufbar unter: https://www.phaidon.com/en-eu/blogs/artspace/mona-hatoum-on-art-as-resistance?srsltid=AfmBOopmZ6RccW2l9JTbR5Uo8tkkfcbDYTkwwbCmL66JynlTsPDOq920

Bardaouil, Sam / Fellrath, Till (Hg.): Mona Hatoum: Turbulences. Ausstellungskatalog. Mathaf: Arab Museum of Modern Art, Doha 2014. Online abrufbar unter: https://mathaf.org.qa/en/encyclopedia/essays/mona-hatoum-turbulence/

Ghaïs-Mortada, Zaynab: Identités cartographiées. 2021. Online abrufbar unter: https://www.academia.edu/102961238/Identite_s_cartographie_es

Andrew Renton, Mona Hatoum. London: White Cube Gallery 2006, S. 29, 33, zitiert nach Sam Bardaouil und Till Fellrath (Hg.), Mona Hatoum: Turbulences, Doha 2014.

Robertson, Emma: MONA HATOUM: “IT’S ABOUT SHATTERING THE FAMILIAR” The Talks, 2016. Online abrufbar unter: https://the-talks.com/interview/mona-hatoum/

Ruthe, Ingeborg: Wackelnde Stahlgitter. Mona Hatoum im KINDL Berlin. In: Frankfurter Rundschau, 30. September 2022.
https://www.kindl-berlin.com/hatoum

Sakari, Marja: Boundary Crossings: The Political Postminimalism of Mona Hatoum. In: Dies.: Boundary Crossings. Academy of Fine Arts, Helsinki 2003. Online abrufbar unter: https://www.academia.edu/127439091/Boundary_Crossings_The_Political_Postminimalism_of_Mona_Hatoum

Tzelepis, Elena: DiS-PLACiNG THE WORLD: NOMADiC POLiTiCS iN MONA HATOuM'S LiViNG CARTOGRAPHiES OF PASSAGES. In: The Greek Review of Social Research, 140-141 (Special Issue B'-C'), 2013, S. 169–184. Online abrufbar unter: https://doi.org/10.12681/grsr.63
https://www.researchgate.net/publication/284952061_Dis-placing_the_world_Nomadic_politics_in_Mona_Hatoum's_living_cartographies_of_passages

Said, Edward: The Art of Displacement: Mona Hatoum's Logic of Irreconcilables, 2000 Online abrufbar unter: https://www.iemed.org/wp-content/uploads/2011/09/The-Art-of-Displacement.pdf

Zu Walter Benjamin

Kim, Hyun Kang: Die Politik des Realen. Bild, Gewalt und Subjekt in der Philosophie Walter Benjamins. Brill Fink, Paderborn 2024. S. 92

Weigel, Sigrid: The Flash of Knowledge and the Temporality of Images: Walter Benjamin's Image-Based Epistemology and Its Preconditions in Visual Arts and Media History. Übersetzt von Chadwick Truscott Smith und Christine Kutschbach. In: Critical Inquiry, Bd. 41, Nr. 2, Winter 2015, S. 344–366. (S. 344-353)

Erklärung

Hiermit versichere ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe. Alle Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus Veröffentlichungen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form noch keinem anderen Prüfungsamt vorgelegt.

Ich habe die Arbeit im Sinne von Strukturierungshilfe, Formulierungshilfe und Recherche mithilfe künstlicher Intelligenz reflektiert. Die generierten Inhalte wurden von mir überprüft und weiterverarbeitet. Ich übernehme volle Verantwortung für den Inhalt der Arbeit.